

# Homonormatividad o marginalidad: el doble patrón en los personajes LGTBIQ+ de series de televisión

**JUAN-JOSÉ SÁNCHEZ-SORIANO**

Profesor ayudante doctor

Departamento de Periodismo y Comunicación Corporativa

Universidad Rey Juan Carlos

[juanjose.sanchez@urjc.es](mailto:juanjose.sanchez@urjc.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4371-0099>

Artículo recibido el 02/05/23 y aceptado el 07/07/23

## Cómo citar:

Sánchez-Soriano, J-J. (2023). Homonormatividad o marginalidad: el doble patrón en los personajes LGTBIQ+ de series de televisión. *Quaderns del CAC*, 49, 55-71. doi: <https://doi.org/10.34810/qcac49id420682>

## Resumen

En la última década se ha producido un aumento de los personajes LGTBIQ+ en las series de televisión, tanto en cadenas lineales como en plataformas de distribución. Este hecho, unido a la importancia de los medios de comunicación y a las problemáticas sociales que históricamente ha sufrido este grupo, plantea el objetivo de conocer los patrones narrativos con los que estos personajes LGTBIQ+ son contruidos. Por ello, la investigación realiza un análisis de contenido basado en tres niveles: dimensión física, dimensión social y dimensión psíquica. Así, ha sido analizada una muestra aleatoria y representativa de series de televisión occidentales: Euphoria; Looking; Orange is the New Black; Pose; Sense8; Shameless; Transparent; Élite; El Ministerio del Tiempo; Malaka; Merlí; Sapere Aude; Veneno; Vis a Vis y Vivir sin permiso. Los resultados muestran, entre otros aspectos, la existencia de dos patrones narrativos contrapuestos: un primero, que ubica a estos personajes en lugares marginales, y un segundo, que los construye con perfiles homonormativos, es decir, con personajes que han asimilado estándares socialmente aceptables de la heteronormatividad. Se concluye, por lo tanto, afirmando que aún se mantienen construcciones estereotipadas de otras épocas junto a otras de reciente aparición.

## Palabras clave

Series de televisión; LGTBIQ+; representación; homonormatividad; marginalidad.

## Abstract

In the last decade there has been an increase in the number of LGTBIQ+ characters in television series, both in linear channels and distribution platforms. This fact, together with the importance of the media and the social problems that this group has historically suffered, raises the objective of understanding the narrative patterns with which these LGTBIQ+ characters are constructed. For this reason, the research carried out a content analysis based on three levels: physical dimension, social dimension and psychic dimension. Thus, a random and representative sample of Western television series has been analysed: Euphoria; Looking; Orange is the New Black; Pose; Sense8; Shameless; Transparent; Élite; El Ministerio del Tiempo; Malaka; Merlí; Sapere Aude; Veneno; Vis a Vis and Vivir sin permiso. The results show, among others, the existence of two opposing narrative patterns, one that places these characters in marginal places, and a second that constructs them with homonormative profiles, with characters who have assimilated socially acceptable standards of heteronormativity. We conclude, therefore, by affirming that stereotypical constructions from other eras are still maintained alongside others of recent appearance.

## Keywords

TV series; LGTBIQ+; representation; homonormativity; marginality.

## 1. Introducción

Las series de televisión, como producto cultural, han aumentado de una forma exponencial en los últimos años (Rojas-Lamorena et al., 2019). Este aumento ha estado favorecido por la aparición de las nuevas plataformas de distribución y de vídeo bajo

demanda (Higuera-Ruiz, Gómez-Pérez y Alberich-Pascual, 2018). Este contexto ha estado acompañado además de un aumento de la calidad de las series de televisión (Waldfoegel, 2017).

Esta nueva etapa de crecimiento audiovisual, tanto en el número de ficciones presentes en cadenas de televisión lineales

y en las SVoD (*Subscription Video On Demand*), como en las formas de consumo, ha conllevado el aumento del número de series con personajes y tramas pertenecientes al colectivo LGBTQ+ (lesbianas, gais, trans, bisexuales, intersexuales y otras orientaciones o identidades sexuales diversas, como asexuales o género no binario) (Monaghan, 2021). Estas ficciones han sufrido una evolución peculiar, desde la invisibilidad de personajes provocada por la censura, en países como España o Estados Unidos (Waggoner, 2018), hasta la actualidad, donde sí existe una representación explícita. En estos últimos años, además, las construcciones narrativas de estos personajes han estado basadas en numerosos estereotipos, como son utilizar a los personajes LGBTQ+ de forma paródica o cómica para provocar la risa en la persona espectadora (McLaughlin y Rodríguez, 2017).

En este sentido, la representación que se hace de colectivos invisibilizados históricamente, como ocurre con el LGBTQ+, es de gran importancia a nivel social, debido al papel de los medios como agentes de socialización (Sultan y Masood, 2020). Esto implica que las representaciones en los medios audiovisuales invisibilizan o muestran diversas realidades (Ganter y Ortega, 2019) y generan imaginarios sociales sobre lo que el propio colectivo percibe de sí mismo y sobre la imagen que la sociedad tiene sobre la realidad de estas personas (Gilleard, 2018). Por lo tanto, una imagen distorsionada tiene una vinculación directa con creencias sociales negativas, tal y como indican investigaciones como las realizadas por Yan (2019). Además, los análisis recientes se han concentrado en series específicas, como *Sense8* (Asante, Baig y Huang, 2019). Sin embargo, se hacen necesarios estudios más generales que permitan analizar en profundidad los perfiles con los que se están construyendo los personajes LGBTQ+ en las series de televisión actuales y relevantes en la cultura popular.

Por lo tanto, hay dos motivos básicos que fundamentan la realización de esta investigación. En primer lugar, se asienta en la importancia que posee la representación de minorías tanto en la sociedad en general como en la propia autoimagen del colectivo. Esto es especialmente importante si hablamos de un colectivo que sufre un alto grado de problemáticas sociales, como es el caso del *bullying* homofóbico (Moyano y Sánchez-Fuentes, 2020). En segundo lugar, esta investigación se fundamenta en el crecimiento de personajes y tramas del colectivo LGBTQ+ en las series de televisión, en la aparición de fenómenos como el *queerbaiting*, el *pinkwashing* o la homonormatividad, y en la escasez de estudios específicos y generales sobre los personajes LGBTQ+. De esta manera, la investigación propone la realización de un análisis de contenido a una muestra de series de televisión contemporáneas, producidas tanto en cadenas tradicionales como en plataformas de distribución, representativas en la cultura popular. El objetivo es conocer cómo son y qué patrones (físico, de personalidad, de visibilidad de su orientación sexual, etc.) están utilizando estas narrativas a la hora de construir a los personajes del colectivo.

### 1.1 Evolución y tendencias de representación en las series de televisión con personajes LGBTQ+

Los personajes LGBTQ+ en las series de televisión han contado con una evolución diferente dependiendo del lugar geográfico en el que estos se han desarrollado. En países como Rusia, por ejemplo, se prohíben estos contenidos por considerarlos “propaganda homosexual” y por resultar perjudiciales durante la infancia ya que van en contra de “los valores familiares tradicionales” (Tolkachev y Tolordava, 2020). Por otra parte, en los países occidentales, como España, Estados Unidos, Portugal o Italia, existen ciertos patrones específicos y compartidos (Richardson, 2022). En ellos existió una primera época en la que los personajes LGBTQ+ se encontraban censurados en las televisiones y pantallas de cine, por considerarlos amorales o directamente peligrosos. Esto coincidió con dictaduras, como la de Francisco Franco en España, durante las décadas de los años sesenta y setenta (Melero-Salvador, 2014), y con normas censoras, como el Código Hays estadounidense (Davies, 2016). En estas décadas, la única representación LGBTQ+ posible era a través de dos formas, como personajes paródicos o como malvados, con una finalidad moralizante en ambos casos con respecto a la persona espectadora (Bridges, 2018).

Así, no se produce un aumento de estos personajes hasta el final de la década de los setenta, representados con los estereotipos habituales de las décadas anteriores y haciendo hincapié en personajes enfermos o criminales, pero ya incluyendo personajes LGBTQ+ de carácter explícito (Branchik y O’Leary, 2016). En los años ochenta, por su parte, se les suma a estos estereotipos el hecho de vincular al personaje homosexual con el virus del VIH, ante la pandemia iniciada en esa época, lo que supuso un nuevo estigma para la comunidad (Gross, 2001).

En la década de los noventa y de los 2000, coincidiendo con varios hitos, como la eliminación de la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales por parte de la OMS en 1990 o la ley de matrimonio igualitario en países como España y Canadá en 2005, se produce un aumento del número de personajes LGBTQ+ en las series de televisión en *prime-time* occidentales (Monaghan, 2021). Esto es de especial interés, ya que se produce en series de éxito como *Dawson crece* (The WB: 1998-2003) o *Aquí no hay quien viva* (Antena 3: 2003-2006), con personajes reconocibles por la mayoría de los espectadores, ya que éstas eran seguidas por una gran cantidad de personas, lo que permitió romper con ciertos estigmas mediáticos (Crowley Webber, 2019).

Ya en la década de 2010 se produce un gran aumento en occidente de personajes LGBTQ+ favorecido por la llegada de las plataformas de distribución, como Netflix y HBO (Marcos-Ramos y González-de-Garay, 2021), que poseen dos características importantes. En primer lugar, son consumidas en diversas partes del mundo y proceden mayoritariamente de Estados Unidos, aunque no exclusivamente (Gao et al., 2020). En segundo lugar, ocuparon un nicho de mercado demandado

por una parte del público (Shields, 2022), como son las series con personajes y tramas del colectivo.

Finalmente, la asociación estadounidense GLAAD, que analiza la representación de personajes LGTBIQ+ en series de televisión estadounidenses, destaca algunas tendencias en la actualidad. En primer lugar, afirman que 2021 fue el año con el mayor número de personajes del colectivo de la historia en Estados Unidos, con un aumento de personajes bisexuales y racializados, y en el que el número de mujeres y hombres, tanto cis como trans, se encontraba en un porcentaje similar por primera vez. En segundo, y en sentido contrario, destacan que aún hay realidades infrarrepresentadas, como son la asexualidad, las personas trans no binarias o las personas con discapacidad (GLAAD, 2022). En el mismo sentido, ODA (Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales) en España infiere una nula presencia de personajes asexuales, no binarios, trans no binarios, intersexuales o con físicos no normativos (ODA, 2022).

## 1.2 Nuevos fenómenos en la construcción de personajes LGTBIQ+

El aumento de personajes y tramas del colectivo LGTBIQ+ ha provocado la aparición de nuevos fenómenos relacionados con la representación del mismo en las series de televisión. Por un lado, con el objetivo de atraer a un público generalista, las series de televisión comienzan a introducir a personajes cuyas construcciones narrativas se asemejan a los tradicionales y habituales patrones de los personajes heterosexuales, lo que se conoce con el nombre de *homonormatividad* (Sánchez-Soriano, 2022).

La homonormatividad, por lo tanto, al diferenciar lo “aceptable” de lo “no aceptable”, provoca el rechazo de ciertas realidades del colectivo como son la “pluma” o la representación de las interseccionalidades (Vanlee, 2019). Las interseccionalidades pueden ser definidas como aquellas características que se encuentran en un nivel social desigual, como pueden ser el género, la religión, las personas racializadas, las personas con discapacidad o las personas con un cuerpo no normativo, como aquellas que presentan sobrepeso u obesidad (Al-Faham, Davis y Ernst, 2019). A estas personas, por lo tanto, se les añade una doble discriminación, una primera por su pertenencia al colectivo y una segunda causada por dicha interseccionalidad.

Por otro lado, y con ánimo de lucro, numerosas productoras audiovisuales han introducido en sus producciones la conocida como técnica del *pinkwashing*. Esta es una estrategia de marketing que consiste en mostrar una aparente posición favorable hacia el colectivo únicamente con una finalidad económica (Hartal, 2020). Esto, aplicado al panorama audiovisual, supone que diversas producciones han promocionado la inclusión de personajes LGTBIQ+ sin que esto haya llegado a plasmarse realmente o quedando reducido a meras anécdotas. El objetivo es no perder al potencial público conservador, atrayendo a la vez al público LGTBIQ+ pero sin mostrar acciones reales hacia el colectivo, como han analizado las investigaciones de Sán-

chez-Soriano y García-Jiménez (2020) sobre los *blockbusters* de Hollywood.

De nuevo, y como una estrategia empresarial, numerosas series de televisión han sido partícipes del concepto popularizado bajo el término de *queerbaiting*, que es definido como una forma de insinuar, a través de subtextos, una relación entre parejas del mismo sexo que nunca llega a plasmarse o mencionarse explícitamente (Brennan, 2018). Esto se ha producido en series como *Sherlock* (BBC: 2010-2017) a través de elementos como la tensión sexual entre los protagonistas. El objetivo de esta técnica sería nuevamente atraer a un público LGTBIQ+ deseoso de ver parejas en las que puedan verse reflejados (Anselmo, 2018).

De esta forma, la mayoría de estos nuevos fenómenos aparecidos a la par que el crecimiento de las ficciones con personajes del colectivo, se relaciona, en mayor o menor medida, con estrategias basadas en la rentabilidad económica bajo una apariencia “LGBTIQ+ friendly”, con el objetivo de atraer al potencial público LGTBIQ+ sin perder a un nicho de mercado conservador. Esto se produce bajo el paradigma del “Rainbow capitalism” (Barry y Drak, 2019), con el que se pretende obtener beneficios económicos ante una presunta mayor capacidad económica de una parte del colectivo LGTBIQ+ homonormativizado, pero que, en último lugar, deja fuera a otras realidades que no cuentan con ese poder adquisitivo.

## 2. Metodología

Para cumplir los objetivos de la investigación, conocer los patrones narrativos con los que los personajes LGTBIQ+ actuales han sido construidos, la metodología utilizada fue un análisis de contenido. Se escogió porque es una metodología que nos permite, entre otros aspectos, analizar los componentes básicos de los discursos comunicativos a través de un proceso sistematizado (Neuendorf, 2017).

Para ello, se seleccionaron series de televisión estrenadas en los últimos años, desde 2011 hasta la fecha de realización de la investigación, diciembre de 2021, debido a que esta es la década en la que se ha producido un aumento cuantitativo además de la aparición de nuevos conceptos relacionados con este hecho. Se seleccionaron series occidentales por compartir los patrones comunes analizados en el marco teórico y revisión bibliográfica previa. Así, se escogieron series procedentes de Europa, en este caso españolas, y estadounidenses. El motivo de elección de España es por ser el lugar geográfico de realización de la investigación, por el amplio crecimiento de la producción de series españolas en la última década (Huerta-Floriano, 2020) y por el asentamiento de esta ficción nacional en el extranjero, motivo que la hace influyente en otros mercados (Diego y Grandío-Pérez, 2018). El motivo de la elección de Estados Unidos es que es el principal exponente cultural mundial, es decir, que la cultura producida en este país es ampliamente consumida en otras partes del mundo, especialmente en Occidente (Gao et al., 2020).

**Tabla 1. Filtros aplicados para la selección de la muestra**

<b>Tipo de título</b>	Series de televisión
<b>Día de emisión</b>	De 2011 a actualidad
<b>Valoración de la persona usuaria</b>	7,5 a 10
<b>Número de votos</b>	Mínimo de 15.000 votos
<b>Géneros</b>	Todos
<b>Países</b>	España y Estados Unidos de América
<b>Palabras clave (en inglés)</b>	Gay, lesbian, bisexual; trans, intersex, queer, non binary, gender fluid; lgbt

Fuente: Elaboración propia.

En las series seleccionadas, los personajes debían ser protagonistas o secundarios recurrentes durante la primera temporada, contando con un papel relevante desde el capítulo piloto, y estas debían tener un considerable éxito entre público y crítica. Para ello, se escogió la web IMDb (Internet Movie Database), la base de datos más importante y conocida a nivel mundial sobre series de televisión y otros productos audiovisuales (Canet Centellas, Valero Navarro y Codina Bonilla, 2016). Se decidió además que las series contaran con un mínimo de 7,5 puntos sobre 10 para obtener series relevantes en la cultura popular y en la crítica por la importancia de su impacto. La fecha de búsqueda fue diciembre de 2011 y se aplicaron los siguientes filtros (ver la tabla 1).

Tras aplicar dichos filtros, los resultados mostraron 38 series estadounidenses, eliminando otras 10 que no contaban con personajes LGTBQ+ desde su primer episodio. Con respecto a las series españolas, se hallaron 16 resultados. En este caso se eliminó la categoría *número de votos*,

**Tabla 2. Series y personajes que componen la muestra**

Serie	Plataforma	Año de inicio de emisión	Personaje
<i>Euphoria</i>	HBO	2019	Rue
			Jules
<i>Looking</i>	HBO	2014	Patrick Murray
			Agustín Lanuez
			Dominic "Dom" Basaluzzo
<i>Orange is the New Black</i>	Netflix	2013	Piper Chapman
			Alex Vause
<i>Pose</i>	FX	2018	Angel
			Blanca Rodríguez-Evangelista
			Elektra Abundance
			Damon Richards
<i>Sense8</i>	Netflix	2015	Amanita "Neets" Caplan
			Nomi Marks
<i>Shameless</i>	Showtime	2011	Ian Gallagher
<i>Transparent</i>	Amazon Prime Video	2014	Maura Pfefferman
			Sarah Pfefferman
<i>Élite</i>	Netflix	2018	Ander Muñoz
			Omar Shanaa
<i>El Ministerio del Tiempo</i>	TVE/HBO	2015	Irene Larra Girón
<i>Malaka</i>	TVE	2019	Asunción Cortés "La Tota"
<i>Merlí: Sapere Aude</i>	Movistar+/Netflix	2019	Pol Rubio
<i>Veneno</i>	Atresplayer	2020	Cristina Ortiz "La Veneno"
			Valeria Vegas
<i>Vis a Vis</i>	Antena 3/Netflix	2015	Estefanía Kabila Silva "Rizos"
			Saray Vargas de Jesús
<i>Vivir sin permiso</i>	Telecinco/Netflix	2018	Alejandro Lamas
			Carlos Bandeira Moliner

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 3. Ficha técnica del Análisis de Contenido (AC).**

**Dimensión física**

Variable	Categoría
Edad	Infancia (0-11 años) Adolescencia (12-25 años) Adultos jóvenes (25-39 años) Adultos maduros (40-65 años) Mayores de 65 años
Complexión física	Delgada (ectomorfos) Robusta (endomorfos) Musculada (mesomorfos)
Expresión de género	Masculina Femenina Andrógina

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 4. Ficha técnica del Análisis de Contenido (AC).**

**Dimensión social**

Variable	Categoría
Nivel socioeconómico	Alto Medio Bajo
Nivel cultural o educativo	Alto Medio Bajo
Profesión	Médico Estudiante Profesor/a Actor/actriz Otros
Estado civil	Soltero/a Soltero/a (con relación estable) Soltero/a en relación por dinero Casado/a Pareja de hecho Divorciado/a - separado/a Viudo/a
Hijos	Sí No
Número de hijos	1 2 3 Más de 3
Religión	Católica Protestante Musulmana Judía Ateo/ea Agnóstico/a Otras No consta

Fuente: Elaboración propia.

debido a que estas series contaban con un número menor de votos que las estadounidenses, como consecuencia de su producción nacional, aunque varias de ellas son éxitos en públicos internacionales, como es el caso de *Élite* (Netflix: 2018-actualidad). No obstante, en estas series españolas sí se aplicaron *resto de categorías*, incluida la votación mínima de 7,5 sobre 10. Finalmente, se escogieron siete series de televisión españolas y siete series estadounidenses que cumplieran los criterios escogidos, quedando la muestra final compuesta por las siguientes series (ver la tabla 2).

Por su parte, la ficha de análisis de contenido utilizada se basó en una adaptación de la propuesta en la investigación de González-de-Garay, Marcos-Ramos y Portillo-Delgado (2020). Ésta se dividió en tres niveles (dimensión física, dimensión social y dimensión psíquica) para analizar en profundidad los patrones de los personajes.

En primer lugar, se analizó el tipo de representación física predominante en la muestra analizada (ver la tabla 3).

En segundo, se analizó el contexto cultural y social (ver la tabla 4).

Y, en tercero, se analizaron las variables de carácter más interno (ver la tabla 5).

Finalmente, tras la aplicación de estas tres fichas de análisis de contenido a los personajes de la muestra escogidos, se procedió a la obtención de resultados.

**Tabla 5. Ficha técnica del Análisis de Contenido (AC).**

**Dimensión psíquica**

Variable	Categoría
Personalidad	Extravertida Introvertida
Identidad sexual o de género	Hombre cis Hombre trans Mujer cis Mujer trans Género no binario Agénero Otros
Orientación sexual	Gay Lesbiana Bisexual Asexual Otras
Aceptación externa de la orientación sexual	Aceptada Rechazada Ambas No definida

Fuente: Elaboración propia.

### 3. Resultados

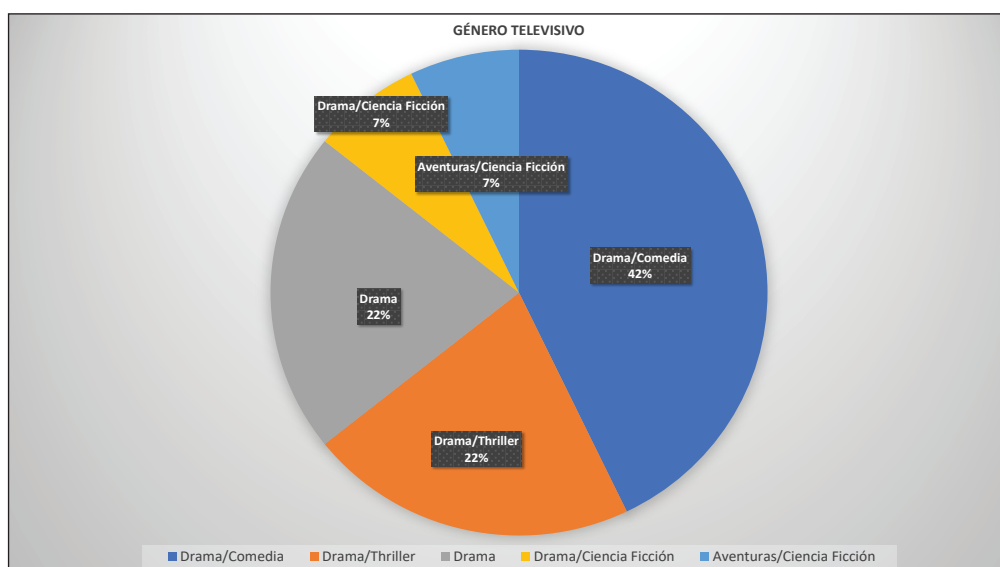
#### 3.1 Género de las series de televisión

La mayoría de series de la muestra se encuentran dentro del género híbrido conocido como *dramedia*, que mezcla tramas dramáticas y de comedia. Seguidamente se encuentra el drama puro y el drama con *thriller*. Finalmente, el drama con ciencia ficción y series que aúnan aventuras con ciencia ficción. De este modo, se puede observar que la mayoría de ficciones se enmarcan dentro de la comedia o del género dramático en sus diversas variedades y formas.

#### 3.2 Dimensión física: edad y comprensión física de los personajes LGTBIQ+

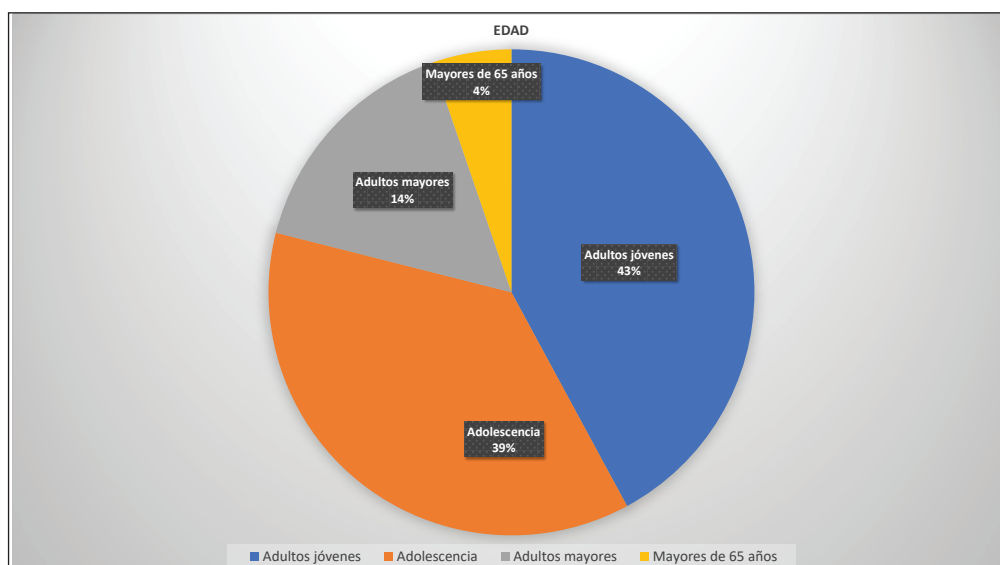
Con respecto a la edad, la mayoría de los personajes analizados se encuentra en el rango de *adultos jóvenes*, ubicado en la franja de entre 25 y 39 años, como ocurre, por ejemplo, con Patrick en *Looking*. En un porcentaje similar se encuentran los adolescentes, de entre 12 y 25 años. Bastante alejados de éstos se encuentran los *adultos maduros*, de entre 40 y 65 años y, de forma excepcional, con un solo personaje encontrado, los personajes mayores de 65 años, con Maura en *Transparent*. La muestra no ha hallado ningún personaje LGTBIQ+ en el periodo

Figura 1. Género televisivo de series LGTBIQ+



Fuente: Elaboración propia.

Figura 2. Edad de los personajes LGTBIQ+



Fuente: Elaboración propia.

de la infancia, hasta los 11 años. Por lo tanto, se manifiesta que la mayoría de personajes se sitúan entre los 12 y los 39 años, con un amplio 82% del total, con una presencia mínima o nula de personajes con más de 40 años o con menos de 11.

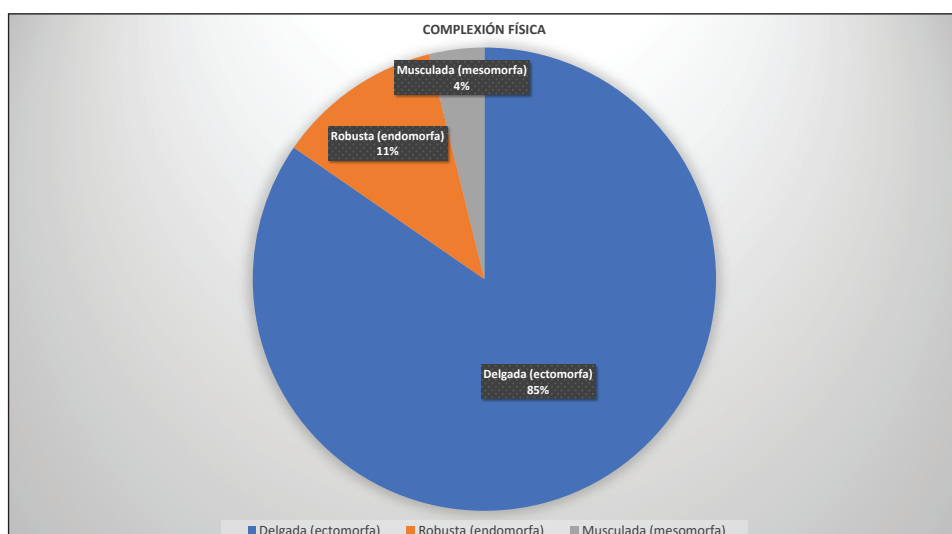
En relación con la complexión física, la amplia mayoría de personajes (90%) cuenta con una complexión física delgada o musculada, como es el caso de Pol Rubio en *Merlí: Sapere Aude*. En ese sentido, las únicas tres excepciones de personajes robustos o con sobrepeso se encuentran en un personaje mayor de 65 años, en un personaje que acaba de salir de la cárcel, en la que ha sufrido adicciones y maltratos físicos, y en un contexto marginal de droga. Por lo tanto, este tipo de físico se

manifiesta como un elemento fuera de la normalidad habitual en el resto de personajes.

### 3.3 Dimensión física: expresión de género de los personajes LGTBIQ+

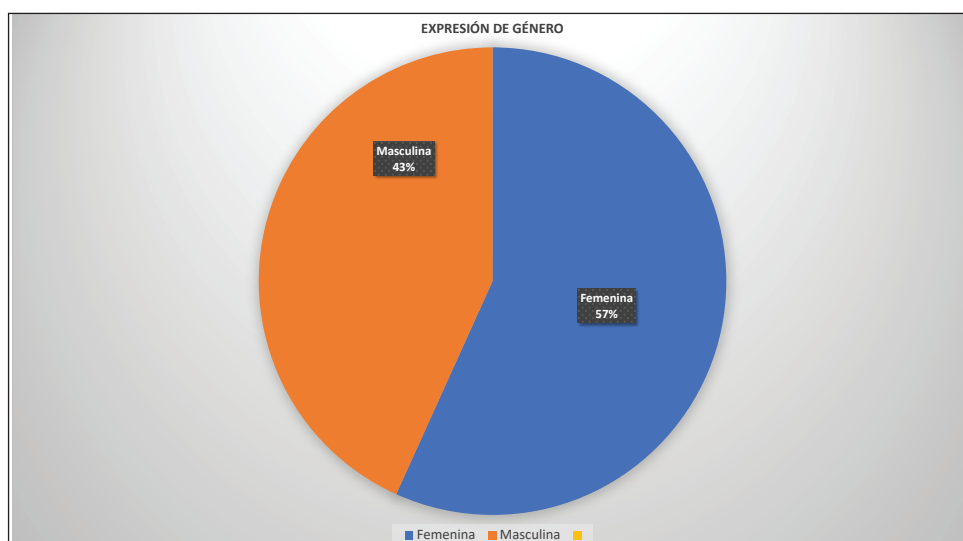
La expresión de género es independiente de la identidad de género del personaje, lo que incluye la expresión diversa de los personajes trans o en transición y su manera de mostrarse y de comportarse ante el mundo y ante la sociedad. Los resultados de las series de televisión analizadas muestran que el 57% de los personajes presentan una expresión de género femenina, mientras que el 43% es masculina y en ningún caso andrógina.

**Figura 3. Complexión física dels personajes LGTBIQ+**



Fuente: Elaboración propia.

**Figura 4. Expresión de género de los personajes LGTBIQ+**



Fuente: Elaboración propia.

### 3.4 Dimensión social: nivel cultural y socioeconómico de los personajes LGTBIQ+

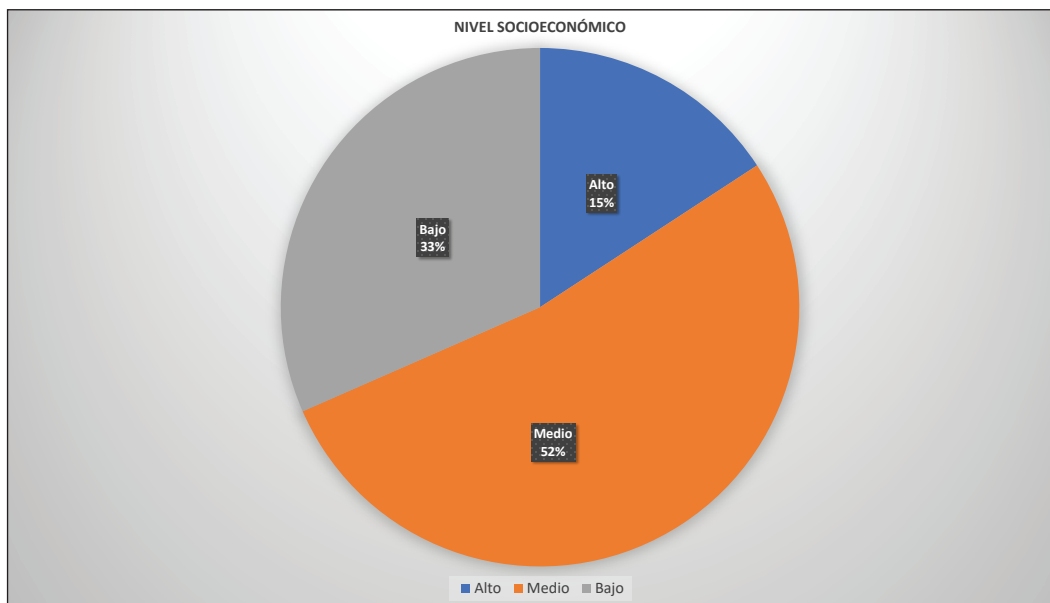
Con respecto al nivel socioeconómico, dos de cada tres personajes se encuentran en un nivel socioeconómico medio-alto. Como contraste, un 33% se ubica en entornos y situaciones desfavorecidas, como lugares dedicados a la prostitución, tráfico de drogas o en barrios con un alto porcentaje de pobreza, como ocurre en el caso de las series *Pose* o *Shameless*. En el análisis del nivel cultural, por su parte, se halla un patrón muy similar. El 36% de los personajes analizados posee un nivel cultural y/o educativo medio. Una explicación a esto es que un gran número de los personajes se sitúa en la adolescencia y no está en

disposición de contar con estudios superiores o universitarios. Un 30%, por su parte, tiene estudios universitarios superiores o similares, mientras que, nuevamente, uno de cada tres cuenta con un nivel bajo, es decir, son personajes que no cuentan con estudios secundarios obligatorios.

### 3.5 Dimensión social: profesión y estado civil de los personajes LGTBIQ+

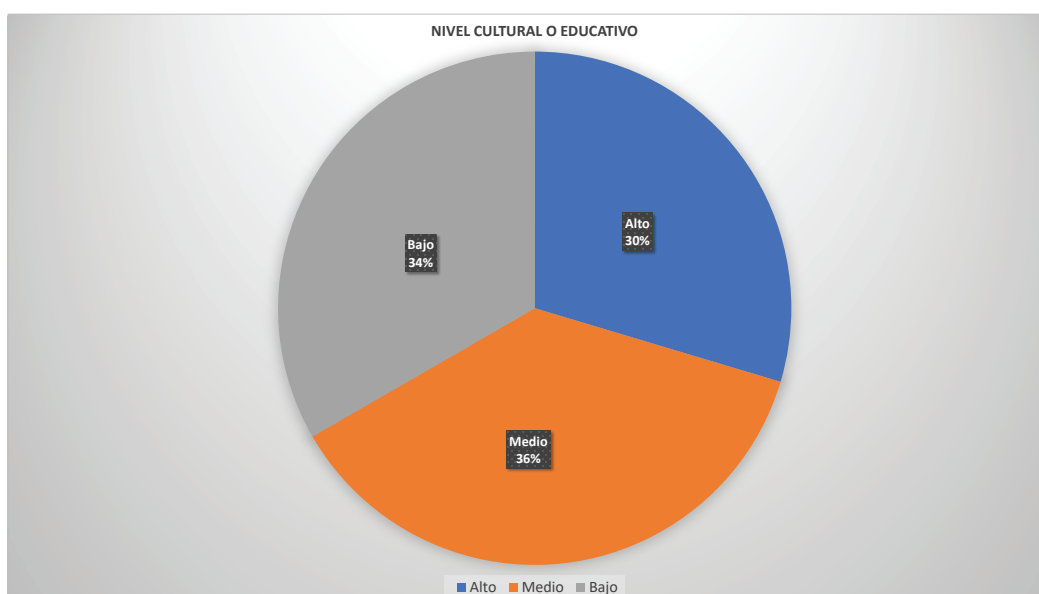
Un gran número de personajes son estudiantes, lo que es indicativo del cuantioso porcentaje que se encuentran en el periodo de la adolescencia. Le siguen a esto profesiones con connotaciones negativas, como es el caso de *internas de*

Figura 5. Nivel socioeconómico de los personajes LGTBIQ+



Fuente: Elaboración propia.

Figura 6. Nivel sociocultural de los personajes LGTBIQ+



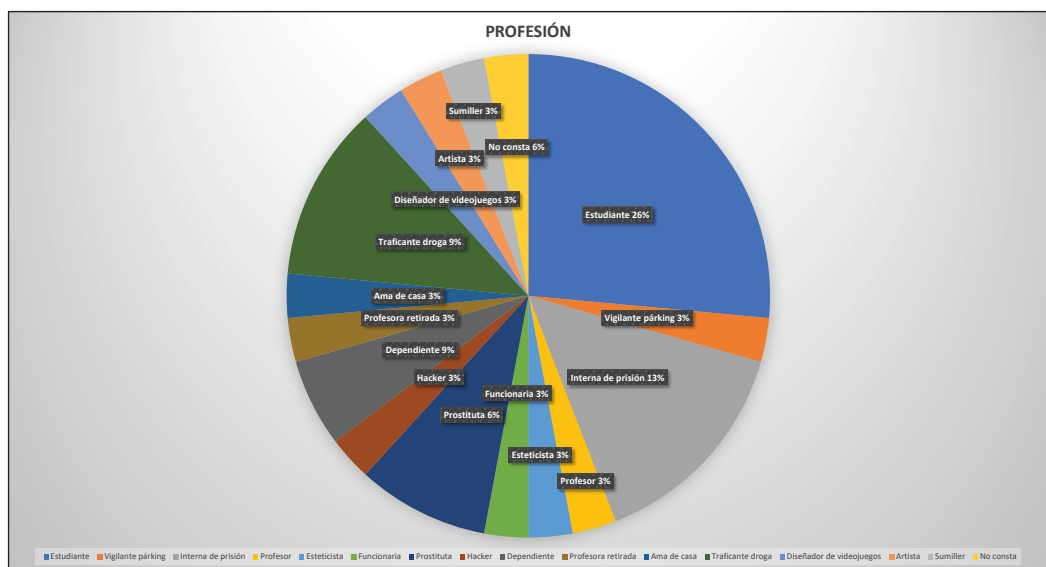
Fuente: Elaboración propia.



prisión, traficantes de droga y prostitutas, como “La Veneno”. En último lugar se halla una gran gama de profesiones como son profesora, funcionaria o diseñador de videojuegos. Encontramos de este modo y nuevamente un doble patrón en el que los personajes poseen o bien profesiones normalizadas en la sociedad o bien profesiones vinculadas a la marginalidad o directamente ilegales.

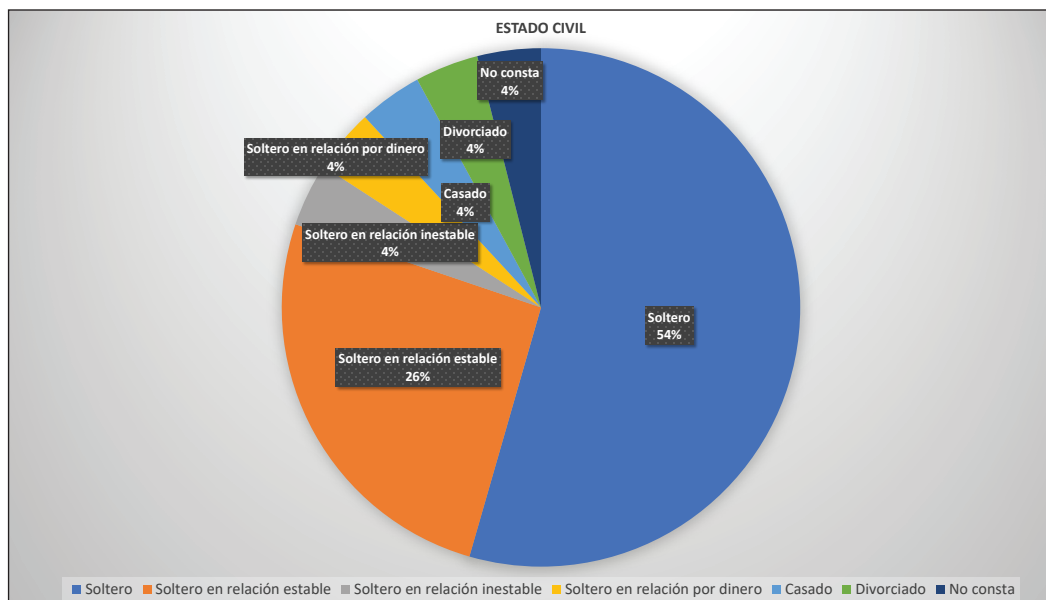
Con respecto al estado civil, más de la mitad de los personajes están solteros. Le siguen, por orden, personajes solteros pero en una relación inestable, solteros en una relación por motivación económica, casados, divorciados y personajes en los que no consta su estado civil.

**Figura 7. Profesión de los personajes LGTBIQ+**



Fuente: Elaboración propia.

**Figura 8. Estado civil de los personajes LGTBIQ+**



Fuente: Elaboración propia.

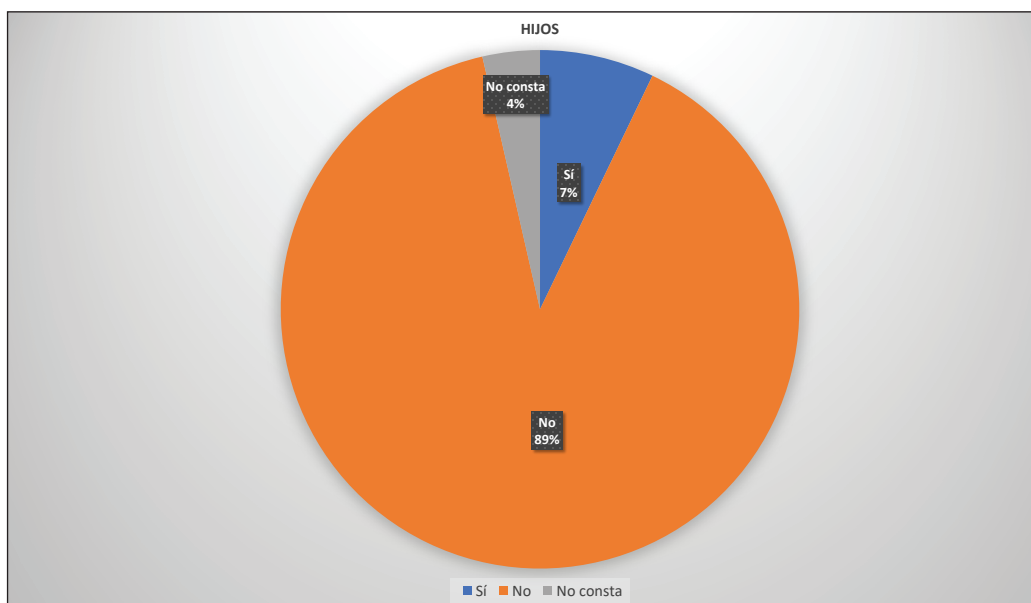
### 3.6 Dimensión social: descendencia y número en los personajes LGTBIQ+

Continuando con el apartado anterior, que abarca el análisis sobre los vínculos familiares de los personajes LGTBIQ+, los resultados muestran que la amplia mayoría no cuentan con descendencia ni de forma biológica ni tampoco a través de la adopción. Una posible explicación a este hecho puede hallarse en la edad de los personajes, al encontrarse en la franja de edad que comprende la adolescencia. Además, esto se encuentra en relación con el alto porcentaje de personajes

que no se encuentran en una relación afectiva o amorosa en las series analizadas.

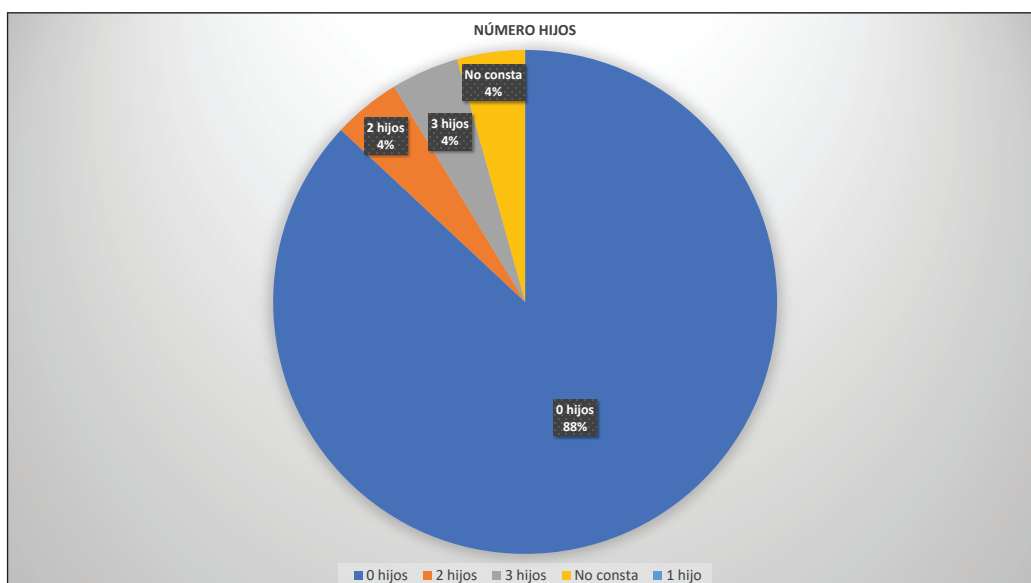
Por otro lado, con relación al mismo hecho, de los dos personajes progenitores hallados, uno cuenta con dos hijos y otro, con tres. Estos dos únicos personajes con hijos fueron, además, progenitores en un periodo en el que no se reconocían como parte del colectivo LGTBIQ+, como es el caso de Maura y Sarah en *Transparent*. Por lo tanto, se infiere que en la muestra analizada los personajes, en el momento de reconocerse como parte del colectivo LGTBIQ+, no cuentan en sus arcos narrativos con tramas relacionadas con ser padres o madres.

Figura 9. Descendencia de los personajes LGTBIQ+



Fuente: Elaboración propia.

Figura 10. Número de hijos e hijas de los personajes LGTBIQ+



Fuente: Elaboración propia.

### 3.7 Dimensión social: religión de los personajes LGTBIQ+

En un 89% de los personajes analizados no consta su religión, seguido de un 7% autorreconocidos como judíos y un 4%, con un único personaje, en el que no consta de forma expresa su religión, ya que convive en una familia musulmana, pero no se hallaron evidencias de formar parte o no de esta religión. Por lo tanto, la religión de los personajes no es un arco ni una trama narrativa importante en la mayoría de los episodios seleccionados, excepto en el caso del personaje de Omar, con una familia musulmana conservadora en *Élite*, lo que marca la ocultación de su orientación sexual diversa a lo largo de toda la temporada.

### 3.8 Dimensión psicológica: personalidad de los personajes LGTBIQ+

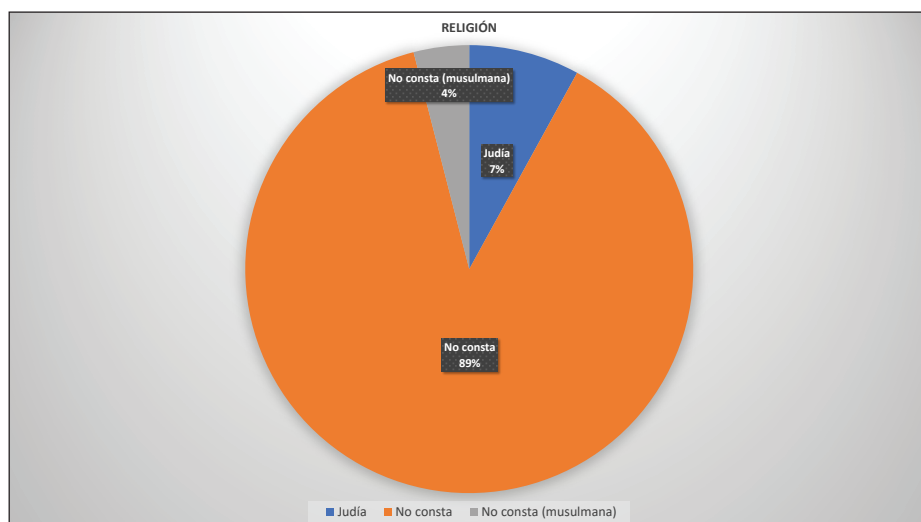
La mayoría de los personajes analizados (67%) posee una personalidad extrovertida, esto es, con una inclinación hacia

el mundo exterior y hacia las relaciones sociales, manifestando abiertamente sus emociones y sentimientos, como Saray en *Vis a Vis*. Frente a esto, un 33% se muestran introvertidos, es decir, personajes con una tendencia hacia su mundo interior y caracterizados por su carácter más reservado, como ocurre con Valeria en *Veneno*.

### 3.9. Dimensión psicológica: identidad de género y orientación sexual de los personajes LGTBIQ+

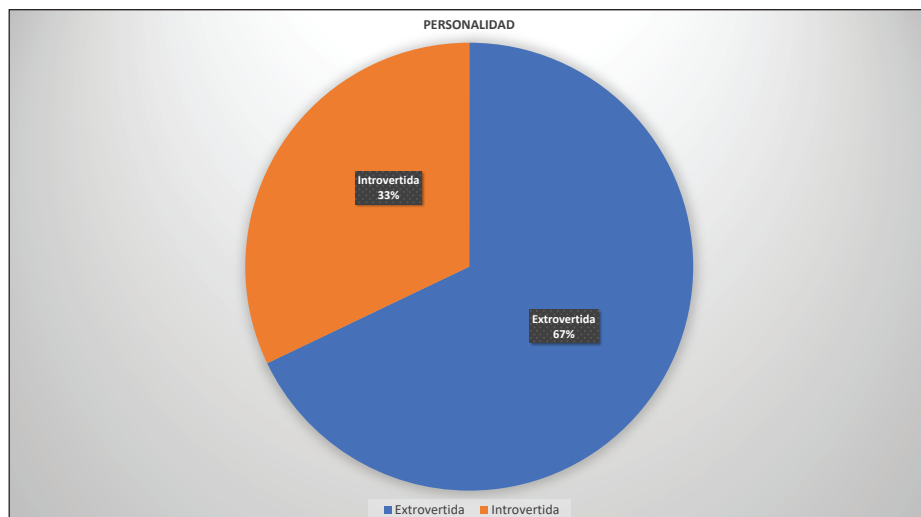
En primer lugar, relacionado con la identidad de género, los resultados muestran que con el mayor porcentaje se encuentran los hombres cis, es decir, personajes hombres en los que su sexo biológico coincide con su género sentido, como Agustín en *Looking*, con un 37% del total. Sin embargo, si se suman las mujeres cis, como Rue en *Euphoria*, con un 33%, seguido de las mujeres trans, como Angel en *Pose*, con un 30%, los resultados confirman un predominio de los personajes mujeres.

Figura 11. Religión de los personajes LGTBIQ+



Fuente: Elaboración propia.

Figura 12. Personalidad de los personajes LGTBIQ+



Fuente: Elaboración propia.

Por otro lado, se observa que en la muestra hallada ninguno de los personajes de los capítulos analizados formaba parte de la comunidad de hombres trans o de personajes no binarios.

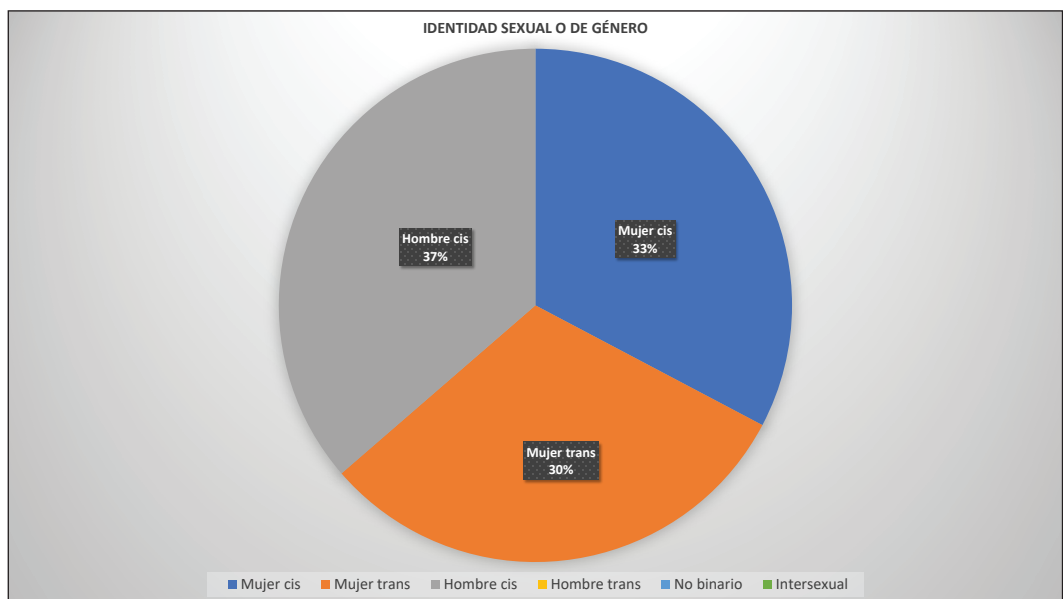
En segundo lugar, los resultados muestran que el 33% de los personajes son clasificados con una orientación sexual homosexual masculina. Les siguen las mujeres lesbianas, con un 26%. En tercer lugar, el 22% de los personajes son clasificados con una orientación sexual heterosexual. Esta característica, y a pesar de que la muestra se basa en personajes del colectivo LGTBQ+, es debida a la presencia de personajes de identidad de género trans y, por lo tanto, pertenecientes al colectivo, pero

de orientación sexual heterosexual. En cuarto lugar, con un 19%, se encuentran los personajes bisexuales. En último lugar, con ningún personaje encontrado, se hallan los asexuales.

### 3.10 Dimensión psicológica: aceptación externa de la orientación sexual

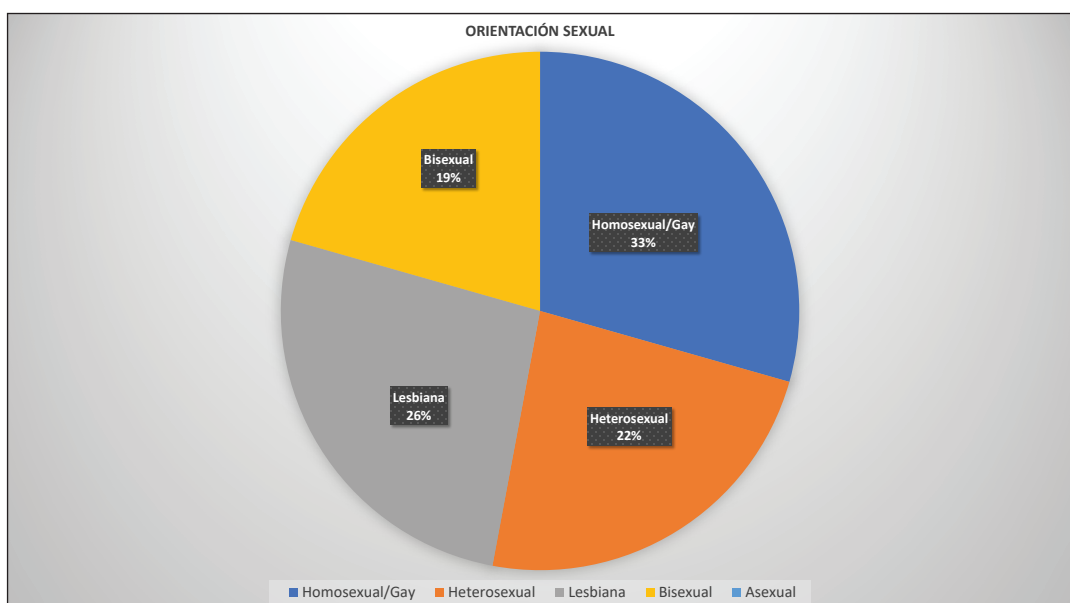
En más de la mitad de los personajes (52%), la aceptación externa de la orientación sexual por otras personas no se encuentra definida y no se manifiesta en las temporadas analizadas. En segundo lugar (26%) se encuentran personajes en los que la orientación sexual es aceptada por todos los

Figura 13. Identidad de género de los personajes LGTBQ+



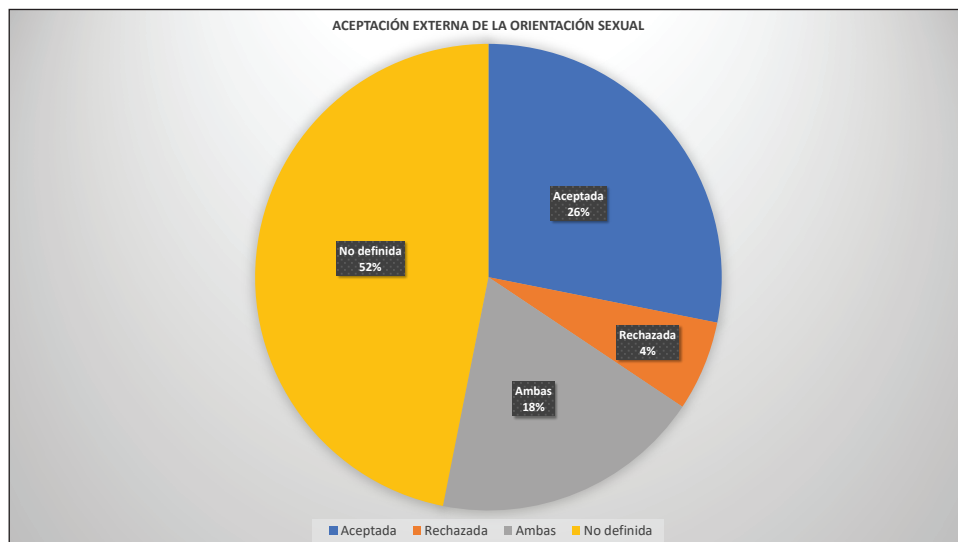
Fuente: Elaboración propia.

Figura 14. Orientación sexual de los personajes LGTBQ+



Fuente: Elaboración propia.

**Figura 15. Aceptación externa de la orientación sexual**



Fuente: Elaboración propia.

personajes con los que comparte trama en la ficción. En tercer lugar (18%) se hallan personajes en los que su orientación sexual es aceptada por una parte del resto de personajes de la ficción y rechazada por otros. Por último (4%) se encuentran personajes en los que la orientación sexual es rechazada por todos los personajes que conocen dicha situación. Por lo tanto, en un 22%, la orientación sexual sigue suponiendo un problema para parte o la totalidad del resto de los personajes, mientras que solo es aceptada en un 26% y no se conoce este dato en el 52%.

#### 4. Discusión

Los resultados hallados pueden ser relacionados con investigaciones sobre la representación LGTBIQ+ en ficciones seriadas. En primer lugar, estos resultados nos permiten discutir el uso de patrones homonormativos investigados por autores como Vanlee (2019), que vinculan a personajes LGTBIQ+ con unas características muy concretas bien integradas en la sociedad. Así, hay un uso amplio de personajes adolescentes o adultos jóvenes, además de delgados o musculados. También respecto a la edad de los personajes, estos resultados se han mostrado coincidentes con otros estudios que infieren un considerable uso de personajes LGTBIQ+ adolescentes (Robinson et al., 2014). Sobre el nivel socioeconómico y cultural, podemos hallar una equivalencia entre el número de personajes con un nivel socioeconómico y cultural medio/alto, con aproximadamente tres de cada cuatro personajes, lo que nuevamente se asocia al patrón homonormativo de los personajes LGTBIQ+ (Francis, 2021). Sin embargo, uno de cada tres posee un nivel socioeconómico y cultural bajo, lo que infiere, en segundo lugar, una persistencia de las antiguas construcciones narrativas que asociaban a los personajes del

colectivo con entornos de droga y con personajes oscuros y malvados (Bridges, 2018).

Por otro lado, el drama y la comedia son los dos géneros actualmente más utilizados en las series que incluyen a personajes y tramas LGTBIQ+, como ya ocurría en décadas anteriores. Recordemos que ambos géneros tienen su origen en la misma aparición de la ficción seriada, durante la censura en países occidentales como Estados Unidos o España, en los que la diversidad sexual era presentada o bien como un elemento censurable, malvado o dramático, o bien como un elemento para provocar la risa en la persona espectadora. Estas dos representaciones continuaron en las décadas de los ochenta, noventa y dos mil, con un gran porcentaje de ficciones en las que la salida del armario, la aceptación social o el alivio cómico suponían la trama principal del personaje LGTBIQ+ (Branchik y O’Leary, 2016; Bridges, 2018).

QCon respecto a la identidad de género, los resultados se encuentran en la misma línea que los mostrados por los informes GLAAD (2022) y ODA (2022) en relación con los personajes no binarios u hombres trans, confirmando la escasa presencia de éstos. En relación con las mujeres trans, los resultados concuerdan con el informe GLAAD (2022), que infiere un aumento de estos personajes, pero no con el de ODA (2022) que, por el contrario, observa una disminución, pero una mejor representación cualitativa, de estos personajes. En este sentido, la expresión de género, que es mayoritariamente femenina, se encuentra en concordancia con el informe estadounidense GLAAD (2022), que infiere en el último año un aumento de personajes femeninos en las series de televisión, lo que marca un nuevo récord, aunque el porcentaje de esta investigación es superior a los resultados de GLAAD (57% frente a un 47%). Sin embargo, el informe ODA (2022), el homólogo español a GLAAD, señala este año una disminución de los personajes femeninos, marcando un 44,2% en el año 2021.

Sobre la orientación sexual, tanto el informe GLAAD (2022) como el ODA (2022) muestran un aumento de personajes bisexuales y una falta de personajes asexuales en las ficciones seriadas actuales, hecho que queda manifestado del mismo modo tanto en el informe como en los resultados hallados. Con respecto a la aceptación externa de esta orientación sexual, el hecho de que no sea aceptada por la mayoría de personajes refuerza la idea encontrada en investigaciones similares que afirman que las orientaciones sexuales diversas no están integradas con naturalidad en las series de televisión actuales, a excepción de los personajes con una construcción homonormativa (Kerrigan, 2020), que han asimilado patrones aceptados socialmente de sus homólogos heterosexuales.

También ha sido posible observar que la mayoría de estos personajes analizados no se encuentra en una relación afectiva de ningún tipo con otras personas y que habitualmente estos personajes sin pareja estable tienen relaciones afectivo-sexuales con un gran número de personajes. Este hecho provoca que, como han analizado investigaciones vinculadas a este tema, se asocie al colectivo LGTBIQ+ con mayores conductas promiscuas que a sus homólogos cisheterosexuales (Villanueva-Baselga, 2021). A este respecto, el hecho de que los personajes LGTBIQ+ no cuenten con relaciones afectivas, como sí ocurre con la mayoría de los personajes cisheterosexuales, los sitúa en una posición simbólica distinta e inicia el germen de imaginarios sociales distorsionados sobre estos. En este sentido, investigaciones basadas en análisis sobre vínculos familiares en personajes LGTBIQ+ verifican estos resultados e infieren que los personajes del colectivo no suelen contar con vínculos familiares y que son más proclives a crear familias, no en un sentido biológico o legal, sino en uno afectivo, con otros personajes del colectivo o con personas afines a ellos (Hermann-Wilmarth y Ryan, 2016).

Sobre la personalidad de los personajes, otras investigaciones confirman la existencia del aquí observado patrón dual y contrapuesto de personaje LGTBIQ+ extrovertido, asociado habitualmente al histrionismo o a la “pluma LGTBIQ+”, frente al personaje LGTBIQ+ introvertido que intenta pasar desapercibido (Ramírez Alvarado y Cobo Durán, 2013). Finalmente, cabe destacar que la religión no es una característica diferencial ni utilizada habitualmente en las tramas narrativas de los personajes de los últimos años, tal y como han comprobado investigaciones similares centradas en personajes de series de televisión españolas de plataformas SVoD, como la realizada por Marcos-Ramos y González-de-Garay (2021).

## 5. Conclusiones

Es manifiesto tanto el aumento de personajes del colectivo LGTBIQ+ en las series de televisión occidentales actuales, como la evolución de su representación, pues se ha producido un recorrido desde una invisibilidad inicial hasta una actualidad más explícita en las ficciones seriadas. Sin embargo, debido a

la capacidad de socialización de los medios de comunicación, si esta representación se realiza de forma distorsionada, implica efectos negativos tanto en la propia autoconcepción, identidad y autoestima de las personas LGTBIQ+, como en la imagen que la sociedad tiene de ellas. Entendemos, por lo tanto, como una representación distorsionada a aquella en la que las diversidades sexuales se presentan con estereotipos tradicionales y recurrentes en el panorama audiovisual: drogadicción, promiscuidad, VIH, etc., y que, por lo tanto, no permite una representación más integrada en la que se muestre una mayor variedad de arcos y de construcciones narrativas diversas sobre estos personajes.

Además, no es posible conocer si este aumento se debe a una predisposición solidaria por parte de las productoras o a una estrategia de *pinkwashing* como un reclamo económico por parte de éstas, ya que son conscientes de que hay una parte de su audiencia deseosa de ver plasmadas estas realidades en sus narrativas. Sin embargo, en las ficciones analizadas no se puede hablar de *queerbaiting*, ya que todos los personajes analizados lo han sido de forma explícita.

En este sentido, se ha observado la existencia de un doble patrón contrapuesto en los personajes LGTBIQ+ examinados, lo que supone un aporte de esta investigación. Por un lado, un patrón que vincula a estos personajes con entornos de exclusión y pobreza, con vidas en barrios marginales, rechazo social o dedicación a la prostitución, entre otros, en los que los personajes habitualmente se encuentran apartados del resto de la sociedad cisheterosexual. Este patrón de marginalidad ha sido hallado tanto entre los personajes trans, como los de la serie *Pose*, como entre los cis, como Ian en *Shameless* o “La Tota” en *Malaka*. Por otro lado, existe un patrón homonormativo, en el que los personajes LGTBIQ+ han asimilado características socioculturalmente apreciadas de la heteronormatividad. Entre ellas destacan pertenecer a la clase media-alta tanto a nivel cultural como educativo, ser joven, contar con un físico delgado o musculado o dedicarse a profesiones reconocidas en la sociedad, como profesora de universidad. Estos personajes homonormativos, al contrario que los primeros, sí que se integran con naturalidad en el resto de las tramas.

Así, la problemática de estos dos patrones recae en que el primero de ellos continúa manteniendo imaginarios sociales distorsionados sobre el colectivo LGTBIQ+, vinculándolos a lugares marginales, de prostitución y de droga. El segundo de ellos, por su parte, genera preceptos sobre qué personajes LGTBIQ+ son aceptables y cuáles no. Además, invisibiliza, o directamente elimina, realidades del colectivo como las lesbianas butch o los personajes LGTBIQ+ con discapacidad o con sobrepeso, lo que dificulta el conocimiento de estas identidades. A este respecto, se presenta en las series analizadas una ausencia de personas asexuales o de género no binario, siendo esto reafirmado con investigaciones e informes similares, como ODA o GLAAD, lo que representa un reto para la industria audiovisual, haciendo necesaria la inclusión de más identidades y orientaciones diversas que no encuentran su hueco en las series actuales.

Para futuras investigaciones, por un lado, se plantea ampliar la muestra analizada con un mayor número de series de televisión o de países, lo que puede suponer una limitación de esta investigación. Sin embargo, la finalidad de este estudio era hallar tendencias en los patrones de representación y no hacer un análisis exhaustivo de todas las series existentes, debido al elevado número de estas. Por otro lado, se propone la realización de estudios multidisciplinares en los que se analice los efectos psicológicos de esta representación estereotipada entre la audiencia LGTBIQ+ y cisheterosexual.

De este modo, las series de televisión analizadas siguen presentando patrones históricos y distorsionados provenientes de otras épocas. Entre ellos, destaca el hecho de que la orientación sexual diversa continúe suponiendo un problema para un porcentaje considerable de personajes del entorno de la ficción o que a los personajes no se les asocie con vínculos familiares ni descendencia, lo que en muchas ocasiones relaciona a los personajes LGTBIQ+ con conductas promiscuas, presentándolos en un patrón desigual al de sus homólogos cisheterosexuales. Sin embargo, esto se combina con una cierta tendencia a una mayor integración de estos personajes LGTBIQ+, pero únicamente con las características homonormativas analizadas, por lo que presentan modelos sobre cómo deben ser o no ser los personajes para poder integrarse óptimamente en el contexto de la serie. De esta manera, esta integración únicamente en ambientes y con características específicas no implica necesariamente una mayor naturalización de estas realidades y, sin duda, y debido al papel de creador de imaginarios sociales del audiovisual, tiene implicaciones en la realidad tanto de las propias personas LGTBIQ+ como en la concepción del resto de la sociedad.

Por lo tanto, esta investigación plantea varias deficiencias en la representación, que se indican para ser tomadas en cuenta durante los procesos de construcción de los personajes del colectivo en las series de televisión. El objetivo es conseguir una mejora en la creación de los mismos para conseguir así una mejora en la representación mediática LGTBIQ+ y, por lo tanto, en los imaginarios sociales sobre estos.

## Notas

Esta investigación ha sido financiada por el contrato FPU15/04411 del Ministerio de Universidades de España. Ha obtenido el primer premio de los XXXIV Premios CAC a la investigación sobre comunicación audiovisual.

## Referencias

- Al-Faham, H., Davis, A. M. y Ernst, R. (2019). Intersectionality: From theory to practice. *Annual Review of Law and Social Science*, 15(1), 247-265. <https://doi.org/10.1146/annurev-lawsocsci-101518-042942>
- Anselmo, D. W. (2018). Gender and Queer Fan Labor on Tumblr: The Case of BBC's Sherlock. *Feminist Media Histories*, 4(1), 84-114. <https://doi.org/10.1525/fmh.2018.4.1.84>
- Asante, G., Baig, N. y Huang, S. (2019). (De) politicized pleasures and the construction of (white) queer utopia in Netflix's Sense8. *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 4(3), 319-334. [https://doi.org/10.1386/qsmc\\_00015\\_1](https://doi.org/10.1386/qsmc_00015_1)
- Barry, B. y Drak, D. (2019). Intersectional Interventions into Queer and Trans Liberation: Youth Resistance Against Right-Wing Populism Through Fashion Hacking. *Fashion Theory*, 23(6), 679-709. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2019.1657260>
- Branchik, B.J. y O'Leary, B. (2016). Funny, scary, dead: Negative depictions of male homosexuality in American advertising. *Journal of Historical Research in Marketing*, 8(4), 524-544. <https://doi.org/10.1108/JHRM-07-2015-0027>
- Brennan, J. (2018). Queerbaiting: The 'playful' possibilities of homoeroticism. *International Journal of Cultural Studies*, 21(2), 189-206. <https://doi.org/10.1177/1367877916631050>
- Bridges, E. (2018). A genealogy of queerbaiting: Legal codes, production codes, 'bury your gays' and 'The 100 mess'. *The Journal of Fandom Studies*, 6(2), 115-132. [https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.115\\_1](https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.115_1)
- Canet Centellas, F. J., Valero Navarro, M. A. y Codina Bonilla, L. (2016). Quantitative approaches for evaluating the influence of films using the IMDb database. *Communication & Society*, 29(2), 151-172. <https://doi.org/10.15581/003.29.2.151-172>
- Crowley Webber, E. (2019). "The Liberatory Potential of Dawson's Creek: Panicked Reactions to Teen Sex and Television in 1990s US Culture. *The Velvet Light Trap*, (84), 50-63. <https://doi.org/10.7560/VLT8405>
- Davies, S. P. (2016). *Out at the Movies: A History of Lesbian, Gay, Bisexual, Transexual and Queer Cinema*. Oldcastle Books.
- Diego, P. y Grandío-Pérez, M. D. M. (2018). El asentamiento de la ficción seriada española en el extranjero (2005-2017). El caso de la adaptación norteamericana de Los misterios de Laura desde el punto de vista de sus creadores. *Revista Latina de Comunicación Social*, (73), 828-844. DOI: [10.4185/RLCS-2018-1284en](https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1284en)

- Francis, I. (2021). Homonormativity and the queer love story in *Love, Simon* (2018) and *Happiest Season* (2020). *Women's Studies Journal*, 35(1), 80-93. <https://bit.ly/3Q2tyfg>
- Ganter, S. A. y Ortega, F. (2019). The invisibility of Latin American scholarship in European media and communication studies: Challenges and opportunities of de-westernization and academic cosmopolitanism. *International Journal of Communication*, 13, 68-91. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/8449>
- Gao, W., Ji, L., Liu, Y. y Sun, Q. (2020). Branding cultural products in international markets: A study of hollywood movies in China. *Journal of Marketing*, 84(3), 86-105. <https://doi.org/10.1177/0022242920912704>
- Gilleard, C. (2018). From collective representations to social imaginaries: How society represents itself to itself. *European Journal of Cultural and Political Sociology*, 5(3), 320-340. <https://doi.org/10.1080/23254823.2017.1409130>
- GLAAD (2022). Where we are on TV 2021–2022. GLAAD. <https://www.glaad.org/whereweareontv21>
- González-de-Garay, B., Marcos-Ramos, M. y Portillo-Delgado, C. (2020). Gender representation in Spanish prime-time TV series. *Feminist Media Studies*, 20(3), 414-433. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1593875>
- Gross, L. (2001). *Up from invisibility: Lesbians, gay men, and the media in America*. Columbia University Press.
- Hartal, G. (2020). Touring and obscuring: How sensual, embodied and haptic gay touristic practices construct the geopolitics of pinkwashing. *Social & Cultural Geography*, 1-19. <https://doi.org/10.1080/14649365.2020.1821391>
- Hermann-Wilmarth, J. M. y Ryan, C. L. (2016). Queering chapter books with LGBT characters for young readers: Recognizing and complicating representations of homonormativity. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 37(6), 846-866. <https://doi.org/10.1080/01596306.2014.940234>
- Higueras-Ruiz, M. J., Gómez-Pérez, F. J. y Alberich-Pascual, J. (2018). Historical review and contemporary characterization of showrunner as professional profile in TV series production: Traits, skills, competences, and style. *Communication & Society*, 31(1), 91-106. <https://doi.org/10.15581/003.31.35721>
- Huerta-Florian, M.A. (2020). *Revolución seriada: El gran cambio de la ficción televisiva en España*. Tirant lo Blanch.
- Kerrigan, P. (2020). After Marriage: The assimilation, representation, and diversification of LGBTQ lives on Irish television. *Television & New Media*, 22(1), 47-64. <https://doi.org/10.1177/1527476420976122>
- Marcos-Ramos, M. y González-de-Garay, B. (2021). New Feminist Studies in Audiovisual Industries| Gender Representation in Subscription Video-On-Demand Spanish TV Series. *International Journal of Communication*, 15, 581-604. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/15855>
- McLaughlin, B. y Rodriguez, N. S. (2017). Identifying with a stereotype: The divergent effects of exposure to homosexual television characters. *Journal of Homosexuality*, 64(9), 1196-1213. <https://doi.org/10.1080/00918369.2016.1242335>
- Melero Salvador, A. (2014). The representation of homosexuality in the cinema of Franco's dictatorship. *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, 19(36), 189-204. <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/13500>
- Monaghan, W. (2021). Post-gay television: LGBTQ representation and the negotiation of 'normal' in MTV's *Faking It*. *Media, Culture & Society*, 43(3), 428-443. <https://doi.org/10.1177/0163443720957553>
- Moyano, N. y Sánchez-Fuentes, M.D.M. (2020). Homophobic bullying at schools: A systematic review of research, prevalence, school-related predictors and consequences. *Aggression and Violent Behavior*, 53, 101441. <https://doi.org/10.1016/j.avb.2020.101441>
- Neuendorf, K. A. (2017). *The content analysis guidebook*. Sage.
- ODA (2022). *Informe 2021 del Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales*. ODA. [http://oda.org.es/wp-content/uploads/2022/07/InformeODA2022\\_0011.pdf](http://oda.org.es/wp-content/uploads/2022/07/InformeODA2022_0011.pdf)
- Ramírez Alvarado, M. D. M. y Cobo Durán, S. (2013). La ficción gay-friendly en las series de televisión españolas. *Comunicación y Sociedad*, (19), 213-235. <https://bit.ly/3yVLP50>
- Richardson, D. (2021). Queer Bandits and Partisans: Reimagining Male Homosexuality in Early Post-War Italy. *Italian Studies*, 77(1), 65-79. <https://doi.org/10.1080/00751634.2021.1917160>
- Robinson, K. H., Bansel, P., Denson, N., Ovenden, G. y Davies, C. (2014). *Growing up queer: Issues facing young Australians who are gender variant and sexuality diverse*. University of Western Sydney.
- Rojas-Lamoren, Á. J., Alcántara-Pilar, J. M., Sánchez-Duarte, I. M. y Rodríguez-López, M. E. (2019). The effect of spectators' cultural values and their involvement on the attitude towards the contents of the television series. *Journal of Spatial and Organizational Dynamics*, 7(1), 53-66. <https://www.jsod-cieo.net/journal/index.php/jsod/article/view/173>
- Sánchez-Soriano, J. J. y García-Jiménez, L. (2020). The media construction of LGBTQ+ characters in Hollywood blockbuster movies. The use of pinkwashing and queerbaiting. *Revista Latina de Comunicación Social*, (77), 95-115. <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2020-1451>



- Sánchez-Soriano, J. J. (2022). Representación del colectivo LGBT+ en la ficción televisiva española contemporánea (2015-2020). *Comunicación y Sociedad*, 1-23.  
<https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8307>
- Shields, A. (2022). Streaming Giants Carve New Paths in India: The Rise of Female Production, Content, and Consumption. *Studies in World Cinema*, 1(aop), 1-22.  
<https://bit.ly/3n6Dgml>
- Sultan, R. S. y Masood, F. B. (2020). Portrayals of Love, Romance & Sexuality in Animated Films for Children A Content Analysis of Animated Films Released in 2018. *Journal of Mass Communication*, 23.  
<https://doi.org/10.46568/jmcd.v23i1.113>
- Tolkachev, D. y Tolordava, T. (2020). Shared past, different future? Russian and Georgian authorities' discourse concerning homosexuality. *Sexuality & Culture*, 24(2), 447-464.  
<https://doi.org/10.1007/s12119-019-09688-2>
- Vanlee, F. (2019). Acknowledging/denying LGBT+ difference: Understanding homonormativity and LGBT+ homogeneity in Flemish TV fiction through production research. *European Journal of Communication*, 34(5), 520-534. <https://doi.org/10.1177/0267323119874250>
- Villanueva-Baselga, S. V. (2021). HIV-related stigma in the European cinema: Conflictive representations of a cultural trauma. En: C. M. Scarcelli, D. Chronaki, S. D. Vuyst y S. Villanueva-Baselga (Eds.), *Gender and Sexuality in the European Media: Exploring Different Contexts Through Conceptualisations of Age* (73-84). Routledge.
- Waggoner, E. B. (2018). Bury your gays and social media fan response: Television, LGBTQ representation, and communitarian ethics. *Journal of Homosexuality*, 65(13), 1877-1891.  
<https://doi.org/10.1080/00918369.2017.1391015>
- Waldfoegel, J. (2017). The random long tail and the golden age of television. *Innovation Policy and the Economy*, 17(1), 1-25. <https://doi.org/10.1086/688842>
- Yan, H. Y. (2019). "The Rippled Perceptions": The Effects of LGBT-Inclusive TV on Own Attitudes and Perceived Attitudes of Peers Toward Lesbians and Gays. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 96(3), 848-871.  
<https://doi.org/10.1177/1077699018821327>